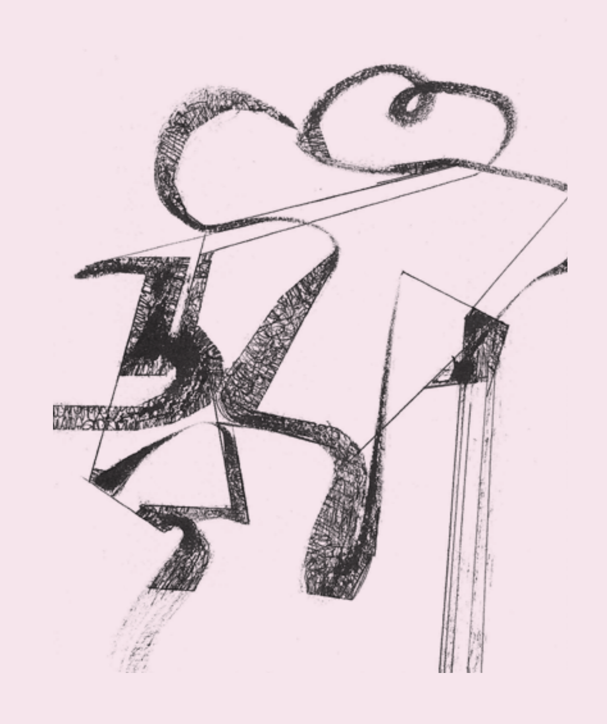
DIBUJAR, PROYECTAR (XXXVIII)

CUERPO – MANOS (2)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-66

DIBUJAR, PROYECTAR (XXXVIII)

CUERPO – MANOS (2)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-66

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN
0 VARIOS

Dibujar, proyectar (XXXVIII)
Cuerpo – manos (2)
© 2011 Javier Seguí de la Riva.
Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Almudena Gil Sancho.
CUADERNO 344.01 / 5-34-66
ISBN-13: 978-84-9728-385-4
Depósito Legal: M-46496-2011

DIBUJAR PROYECTAR XXXVIII
CUERPO-MANOS 2
Javier Seguí

1. La imaginación (1) (31-07-10) 3
2. La imaginación (2) (01-08-10) 4
3. La imaginación (3) (01-08-10) 6
4. Manos formantes (06-08-10) 8
5. Tocar, ser tocado (06-08-10) 8
6. Las manos (01-12-10) 8
7. Las manos (1) (04-08-10) 9
8. Las manos (2) (04-08-10). 10
9. Las manos (3) (04-08-10). 10
10. La mano del artesano (1) (06-08-10) 10
11. Bergson y el cuerpo (09-08-10) 12
12. Reflexión, reflexionar (13-08-10) 14
13. El cuerpo utópico (1) (28-08-10) 18
14. El cuerpo utópico (2) (29-08-10) 20
15. Nihilismo (04-09-10) 21
16. Ver y no ver (12-09-10) 26
17. Manos. Miguel Hernández (31-10-10) 26
18. Cuerpos (21-11-10) 27
19. Las Manos (10-12-10) 27
20. Cuerpos (21-11-10) 31
21. Las Manos (2) (30-12-10). 31
22. Las Manos (31-12-10) 33

1. La imaginación (1) (31-07-10)

Del texto a la acción, P. Ricoer. (FCE, 1986).

*

La imaginación en el discurso y en la acción.

*

La imaginación en la teoría de la metáfora como innovación semántica.
Poética de la voluntad.
1º Vinculo entre imaginación e innovación semántica.
2º De la teoría a la práctica (conexión imaginaria).
3º El imaginario social. Ideología y utopía.
Las aporias del fenómeno de la imaginación.
El problema de la imaginación procede:

- de la mala reputación del término "imagen".
- del psicologismo de la semántica que distingue entre sentido de una proposición, objeto y representación (subjetivo).

¿Y la imaginación? Designa un fenómeno homogéneo o un conjunto de experiencias débilmente conectables?
Hay cuatro empleos del término imaginación.

1. Evocación arbitraria de cosas ausentes.
2. Representaciones (pintura) que toman el lugar de lo representado.
3. Ficciones que evocan cosas inexistentes.
4. Imagen es ilusión, representación...

Aquí imaginación es clase de objetos acabados, de resultados tangibles. No de procesos rarificantes, ni de dinámicas interactuantes.

Las teorías clásicas tienen un espacio de variación según dos ejes (A). El de la presencia-ausencia del objeto (B) y el de la conciencia fascinada o crítica.
Se diferencia entre la imaginación productora y la reproductora.
En el eje (A) en su extremo imagen se vincula a percepción (Hume) y en el otro a la ausencia (Sartre) a lo otro...
En el eje (B) en un extremo la imagen se confunde con lo real (engaño de Pascal) y en el otro la imagen es la crítica de lo real (Husserl) (confusión y distancia).

Desde lejos, desde otra realidad y desde dentro en el interior de lo irreal realista.

*

La imaginación en el discurso.

*

La teoría de la metáfora ofrece la posibilidad de vincular la imaginación con cierto uso del lenguaje, con la innovación semántica.
Aquí decimos que nuestras imágenes no derivan de la percepción, que son habladas antes que vistas. Con ello renunciamos a la imagen como escena de algún teatro para un espectador interior.
Vamos a la imagen poética que es algo que el poema desarrolla.
La resonancia (Bachelard, Minkovski).
La resonancia no procede de cosas vistas sino de cosas dichas.
<u>El discurso engendra lo imaginario.</u>
La metáfora es un uso desviado de los predicados dentro del marco de la oración entera.
El punto focal está en la estrategia que regula el empleo de predicados extraños (metáfora es im-pertinencia predicativa).
... en el momento en que surge un nuevo significado de las ruinas de la interpretación literal, es cuando la imaginación ofrece su mediación específica.
Aristóteles: metaforizar bien es percibir lo semejante.

Imaginación es reacción a lo arbitrario que surge del cuerpo (de la lucha contra el cliché), es reajuste semántico a partir del azar.

La imaginación es la visión súbita de una nueva pertinencia predicativa; una manera de interpretar la pertinencia en la falta de pertinencia.
Imaginar es, en primer lugar, reestructurar campos semánticos.
Es ver cómo... (Wittgenstein).
Kant; esquematismo es un método para poner imágenes a conceptos y una regla para producir imágenes.

La imaginación es un método, una dinámica, un proceder... que capta lo semejante (que fabrica semejanzas) y asimila predicados (o figuras...).
El trabajo de la imaginación es esquematizar la atribución metafórica.
Pega imágenes a significaciones emergentes.
Antes de ser una percepción evanescente, la imagen es una significación emergente.

Imaginar es significar... Cambiar contextos, tantear ámbitos de atención, cambiar escalas, referentes, operaciones...etc. intensificar, radicalizar, caricaturizar.
Dadá...

La imagen toma aspectos cuasi sensoriales, cuasi ópticos. En la lectura, la reverberación produce esquemas/imágenes.
Al esquematizar la atribución metafórica, la imaginación se difunde en todas direcciones, asume experiencias anteriores, despierta recuerdos, vincula campos sensoriales adyacentes... imagen ligada...
El poeta es un artesano del lenguaje que engendra y configura imágenes por el solo medio del lenguaje.
La resonancia (reverberación o eco) introduce en el proceso un efecto negativo que lleva el proceso a lo irreal.
El papel último de la imagen es suspender el significado en el elemento de la ficción (utopía).
Imaginación es un estado de no compromiso respecto al modo de la percepción (tonal) y la acción (Nagual?).
Lugar de ensayos tentativos.
Sólo vemos imágenes si primero las entendemos.
La función neutralizante de la imaginación es la condición negativa para que sea liberada una función referencial de segundo grado (ficción).
La ficción se dirige a otra parte y, como designa el no lugar en relación a toda realidad, puede volver a la realidad mediante un nuevo efecto de referencia.

Ficción es sin lugar, ámbito de referenciación flotante, contraria, ambigua, abierta, implicada...
Es la atmósfera de todo proyectar.

El rasgo común al modelo y a la ficción es su fuerza heurística, su capacidad de abrir y desplegar nuevas dimensiones de realidad gracias a la suspensión de creencias (clichés).
La peor tradición filosófica es la que entiende la imagen como percepción debilitada de la realidad y al arte como rehacedor de esa realidad. (Reforzador).

*

De lo teórico a lo práctico aparece la acción.
El hombre intenta comprender y dominar lo diverso procurándose una representación ficticia de él.
La estructura narrativa proporciona a la ficción las técnicas de reducción mediante las que se logra el aumento icónico.

Aumento icónico-reducción narrativa de un mundo irrealizado.

2. La imaginación (2) (01-08-10)

La tragedia no imita la acción porque la recrea en una ficción bien compuesta.

El Stranilavsky prescribe al actor vivir su papel en un ámbito renovado de ficción.

Aristóteles vincula mûthos y mimesis (ficción y redescripción).
Relatar... tantear historias inventadas... sólo por el placer de desarrollar de diversas maneras el único esquema universal de un acontecer vital estricto... en colectividad.
Narración-acto de discurso con fuerza referencial original de la acción humana.
La narración intercala su esquematismo del actuar humano.
El poeta imita la realidad reinventándola míticamente.

Relato es un procedimiento de redescripción en el que la función heurística procede de la estructura narrativa y tiene como referente la acción misma.
La imaginación tiene una función proyectiva que pertenece al dinamismo del actuar.

No hay acción sin imaginación (en el proyectar, en la motivación, y en el poder hacer).
En el proyectar, el pragma (lo que debo hacer) supone una esquematización de fines y medios...
Anticipo imaginariamente el actuar ensayando diversos cursos de acción y juego con posibles prácticas. El juego pragmático coincide con el juego narrativo.
La función del proyectar volcada hacia el futuro (prolongación del presente) y la función del relato volcada hacia el pasado intercambian esquemas y claves.
El proyecto toma del relato su poder estructurante y el relato recibe del proyecto su capacidad de anticipación.
La imaginación proporciona el medio, la claridad luminosa donde pueden compararse motivos tan heterogéneos como los deseos y las exigencias éticas... etc.
La imaginación ofrece un espacio común de comparación y de mediación...

Y si la imaginación fuera un lugar-hervidero de estados... orales, mentales, memorables, palpitante... con cristalizaciones sucesivas en estados activamente significantes (arquitectónicos).

... para términos tan heterogéneos como lo que empuja, lo que atrae, lo que sustenta...
En una forma de lo imaginario, es donde aparece lo disposicional, lo causal, lo motivacional, la coerción...
Neutralización, que es la condición de figurabilidad para que el deseo entre en la esfera de la motivación.
Aquí el lenguaje es segundo respecto a la claridad luminosa del despliegue imaginario.
En lo imaginario ensayo mi poder de hacer como la medida del yo puedo.
Proyección gramatical de las variaciones imaginativas del yo puedo.
Imaginación como función general de lo posible práctico. (Kant).

*

Imaginación social.

*

La experiencia histórica implica a la imaginación porque el campo de experiencia tiene una constitución analógica.
Los flujos temporales se acoplan... (Husserl, Schutz...) y se insertan en flujos englobantes con una inteligibilidad propia con categorías especiales.
Las de la acción individual son: proyecto, motivación, imputación a un agente.
Al flujo englobante lo llamamos historia y está subordinado a un principio trascendental que es el principio de analogía que permite el acoplamiento de diversos campos temporales.
Cada uno puede ejercer la función del yo e imputarse a sí mismo su experiencia.
El principio de analogía es un principio trascendental según el cual el otro es un yo semejante a mí, un yo como yo.
Como yo, mis contemporáneos, mis predecesores y mis sucesores pueden decir yo. Es mi vinculación con los demás.
En este principio la imaginación es un componente fundamental del campo histórico.
Husserl. Decir que usted piensa como yo, que experimenta como yo, dolor y placer, es poder imaginar lo que yo pensaría y experimentaría si estuviera en su lugar. Esta transferencia de mí aquí a su allí es la raíz de lo que llamamos endopatía (odio o amor).
Trascendencia imaginaria -perfección.
Esquematismo - experiencia objetiva.
Intersubjetividad.
Imaginación que mantiene vivos y abiertos todos los vínculos.
La imaginación tiene como competencia preservar e identificar, en todas las relaciones con nuestros contemporáneos, nuestros predecesores y nuestros sucesores, la analogía del ego.

No estoy muy seguro de que sea correcto.
Creo que este principio proyecta, a la inversa, visiones y relaciones que fuerzan intenciones y causaciones inverosímiles en hombres que no podrían ni actuar, ni sentir, ni reflexionar como nosotros.

3. La imaginación (3) (01-08-10)

El imaginario social.

El vínculo analógico que convierte a todo hombre en mi semejante es el aprendizaje de cierto número de prácticas imaginativas tales como la ideología y la utopía. Son prácticas antagónicas orientadas a patologías específicas (radicalidades?) Que ocultan su función positiva.
La imaginación productora no puede ser restituida sino a través de la crítica de las figuras semipatológicas del imaginario social.
Dos polaridades.
Entre ideología y utopía.
Y entre la faz constructora y la destructora en cada una de ellas.
Mannheim ve la diferencia entre ideología y utopía desde el rasgo común de no congruencia con respecto a la realidad histórica y social.
La participación social sin distancia (desde dentro) no está recogida (si es que lo hubiera). Si lo está la participación con distancia en figuras de desencuentro (no coincidencia) que son las del imaginario social.

Imaginario social - hecho de visiones externas y apoyado en las diferencias y en la huida de lo real. (Rosset... lo utópico/ideológico) vinculación negativa y estereotópica con lo real.

Ideología no es sólo distorsión y disimulo aunque ellos suponen lo constituyente más amplio del imaginario social.
La ideología mira a la necesidad de los grupos de darse una imagen de sí mismos, de representarse, de ponerse (aparecer) en escena.
La sociedad es un efecto del simbolismo (Mauss).

Si esto fuera así, el simbolismo sería una forma operativa de la imaginación en tanto que compartible (social).

Simplificación, esquematización, estereotipo y ritualización proceden de la distancia entre la práctica real y las interpretaciones (narraciones) a través de las cuales el grupo toma conciencia de su peculiaridad contrastada con otros.
El disimulo prevalece sobre la integración desde la autoridad de una sociedad dada.
Legitimidad. Siempre hay más en la pretensión que viene de la autoridad que en la creencia que va hacia la autoridad.
La ideología cubre la distancia entre la demanda que proviene de arriba y la creencia que proviene de abajo.
La ideología es mediación del vínculo social simbolizado.
Marx señala la ideología como metáfora inversora de lo real en ilusorio.

Ficción colectiva comunal de la realidad.

La utopía es un género literario declarado que se reivindica a sí misma (por escrito desde T. Moro).
Cuando se intenta difundir la utopía por su contenido, se descubre que, a pesar de la fijeza de algunos temas -(familia, consumo, apropiación de las cosas, organización de la vida, religión)- en cada utopía pueden aparecer con proyectos diametralmente opuestos.
Si utopía es proyecto imaginario de otra sociedad, esa imaginación constructiva puede tener opciones opuestas.
Familia-monacato-libertad sexual.
Consumo-ascetismo-derroche.
Propiedad-apropiación-planificación detallada.
Gobierno-autogestión-sumisión.
Religión-ateísmo-celebración radical.

Las variaciones funcionales utópicas son las que hay que poner en paralelo con las de la ideología.
Hay que evitar las expresiones utópicas casi patológicas.
Utopía-ningún lugar-un no lugar para mirar la realidad.
Lo posible se abre más allá de lo real. La imaginación utópica necesita el no lugar para pensar radicalmente los temas de la vida en común.
Del no lugar-ningún lugar-brota el cuestionamiento de lo que es.
Utopía es anti ideología, subversión social.
Lo que está en juego en la utopía es precisamente lo dado en todos los sistemas de autoridad.

Oferta-demanda de legitimidad/creencia.

Esta es la tensión relación en lo social.

Las ideologías disimulan esa relación vacía.
Las utopías exponen la plusvalía de la autoridad y desenmascaran la pretensión de legitimidad de los sistemas.
Todas las utopías ofrecen otras maneras de ejercer el poder...
Las tentativas de realizar la utopía se encarnan en micro sociedades, desde el monasterio hasta el kibutz y la comunidad hippie.

Ver Camelot 1 y 2, la "comunidad filosófica" y "Alicia en el País de las Maravillas".

Dado que la utopía procede de un salto hacia otro lugar, a ningún lugar, desarrolla los rasgos inquietantes que son fáciles de descifrar en sus expresiones literarias: tendencia a someter la realidad al sueño, fijación en esquemas perfeccionistas, etcétera. Ciertos autores no han dudado en comparar la lógica presente en la utopía con la de la esquizofrenia: lógica del todo o nada, sin tener en cuenta el trabajo del tiempo; preferencia por el esquematismo del espacio; desprecio por los grados intermediarios y, más aún, falta de interés por el primer paso a dar en dirección del ideal; ceguera frente a las contradicciones propias de la acción -sea que éstas conviertan a ciertos males en inseparables de determinados fines deseados, sea que muestren la incompatibilidad entre fines igualmente deseables-. No es difícil agregar a este cuadro clínico de la fuga hacia el sueño y hacia la escritura los rasgos regresivos de la nostalgia del paraíso perdido disimulando bajo la cubierta del futurismo.

Integración por la ideología.
Subversión por la utopía.

Las utopías aparecen siempre hechas.
Sin proceso. No hay caminos. Sólo la revolución es un ritual de cambio a un modelo predefinido (la utopía).
¿No haya utopías abiertas?
No hay utopía relativas, de dirección?

(Celan). La utopía es una esfera dirigida hacia lo humano, pero excéntrica.
El no lugar conduce aquí.
(Levinas) como si la humanidad fuera un género que admite dentro de su lugar una ruptura total, como si al dirigirse hacia el otro hombre se trascendiera lo humano.
Como si la utopía no fuera el destino (o, mejor, carácter) de una maldita errancia, sino la claridad donde el hombre se sueña, se relata...
Imaginario social-ideología y utopía.
Ideología-integración, reflejo.
Utopía-errancia... claridad.
Cada término tiene su propia patología en la función integradora de la imaginación.

- Patología ideológica. (Marx) disimulo de los intereses de una clase dominante.
  Las superestructuras funcionan ideológicamente (religión, filosofía...).
- Patología utópica (patología de la imaginación).
  La esquizofrenia (lo excéntrico de la utopía) entre el fantasma y la creatividad, entre la fuga y el retorno.

No lugar puede orientar hacia aquí y ahora.
¿No será la enfermedad la propia terapia?.
Figuras de falsa conciencia. La locura de la utopía se cura con una sana ideología.
La locura de la ideología se cura situándose en un "ningún lugar".

4. Manos formantes (06-08-10)

Estudios sobre las manos.
Hipótesis de organización neuronal/mental.
Libros.

Dos posturas.
1. Representativa. Las manos al servicio de la mente. Aprender a ver, aprender a captar los rasgos que la mano debe de reproducir.
2. Autonomista. Las manos como elementos movilizantes-extrañantes, generadores de experiencias al margen de la mente consciente.

Nos interesa esta postura que nos lleva a:
- buscar acciones que permitan liberar las manos de su subordinación mental.
- buscar en la prensión y en la protección de las manos modelos arquitectónicos.
- entender las manos como agentes de lo impersonal y movilizadoras liberadas de la imaginación.
- entender los productos de las manos como mundos donde alojarse.

5. Tocar, ser tocado (06-08-10)

Pronto nos dimos cuenta de la importancia de desvincular el dibujar del ver.
Dibujar lo que se ve es el ejercicio reproductor ancestral, que lleva a forzar una visión jerarquizada que va del percibir al reproducir lo percibido.
Pero dibujar sin ver, sometido a otros estímulo sensoriales, es otro modo de experimentar que radicaliza la espontaneidad movimental/haptica.
Uno de los ejercicios que hacíamos era dibujar después de haber escuchado música o leído poemas. Otro, dibujar después de sentir emociones diversas. Y otro fue dibujar estimulados por el tacto después de tocar cosas o materias ocultas a la vista.
Hace poco he leído que Hobbes sometía a sus pupilos ”Cavendish” a un ejercicio altamente estimulante verbal y organizativamente. Les hacía moverse a oscuras, tanteando el lugar, en el interior de una habitación llena de objetos raros arbitrariamente dispuestos y, luego, les pedía que describiesen lo que habían “visto” con las manos. Observó que los niños empleaban un lenguaje más agudo y preciso que cuando veían el espacio iluminado.
Más tarde nosotros ejercitamos el dibujar a oscuras.
Tocar sin ver y luego dibujar fue una clase de ejercicios extrañantes de alto contenido emotivo porque cuestionaba el purovisualismo como aprendizaje arquitectónico.

6. Las manos (01-12-10)

Las manos como lugar de relación con lo otro, comunicación y pensamiento. Las manos como lugar de intermediación interior/exterior.
Las manos como órganos básicos de la actividad objetivadota vital.

*

1. Se nos encarga una "Guía pedagógica" para el uso creativo de las manos como encuadre de lo arquitectónico y del diseño industrial de herramientas y aparatos "manipulables”.
   Entendemos en encargo como un trabajo complejo con distintos niveles de exigencia.

Nivel 1. Recopilación de textos y temáticas

A. Lo ya escrito

B. Las manos como lugar arquitectónico
- B.1. Experiencia en el workshop
- B.2. Las envolturas 20
- B.3. Las envolturas (25-05-03)
- B. 4. Danilo Veras y las manos

B. 5. Danilo Veras y el cuerpo.

C. Las manos en el cuerpo
- C. 1. Bergson
- C.2. Valery
- C.3. Maturana
- C.4. El imaginario. Ricoeur
- C.5. Watson.

D. Las manos autónomas
- D. 1. Presentación
- D.2. Focillon - Pallasmaa.
- D. 3. Bachelard; Deleuze...
- D. 4. Manos - mundo...

E. Las manos expresan
- E. 1. La danza...
- E. 2 En la pintura. En la escultura, en el cine
- E. 3. Proxemica.
- E. 4. En la gestualidad localizada

F. Las manos comunicativas
- F. 1. Conversar, gesticular. Moverse.
- F.2. Lenguaje de gestos
- F. 3 Lenguaje de sordo-ciegos

Nivel 2. Recopilación de pedagogías básicas en la manejabilidad de las cosas y la experiencia de las manos.
Nivel 3.- Las manos en la arquitecturación y en el diseño industrial (recopilación...)

*

Después de nuestra participación en varios talleres (workshops) y cursos (p. ej. "Jornadas sobre la percepción del espacio en personas con discapacidad" en Las Palmas G.C. (18/11/19)).
Se nos ocurre que es importante que pensemos y enfoquemos este trabajo (ya encargado) como un acercamiento al mundo de la discapacidad. Esto hará que tome una nueva dimensión si somos capaces de trabajar conjuntamente con especialistas de la discapacidad.

Nos interesa por tanto entrar en contacto con la ONCE para proponer la elaboración de una "Guía pedagógica del uso de las manos como elemento vivo de expresión, / creación y comunicación entre los vivientes" que acerque el mundo de la "capacidad" al de la discapacidad .por intermedio del principal agente autopoietico del cuerpo humano VIVO.

7. Las manos (1) (04-08-10)

Hipertexto

A. Lo ya escrito

B. Las manos como lugar arquitectónico.
B. 1. Experiencia en el workshop.
B. 2. Las envolturas 20.
B. 3. Las envolturas (25-05-03).
B. 4. Danilo Veras y las manos.
B. 5. Danilo Veras y el cuerpo.

C. Las manos en el cuerpo.
C. 1. Bergson.
C. 2. Valery.
C. 3. Maturana.
C. 4. El imaginario activo de Bachelar.

C. 5. Nancy.
C. 6. Watson.

D. Las manos autónomas.
D. 1. Presentación.
D. 2. Focillon – Pallasmaa.
D. 3. Bachelard; Deleuze...
D. 4. Manos – mundo...

8. Las manos (2) (04-08-10).

Hipertexto

La mano como herramienta casi autónoma.
Gobernada por la visión y el cerebro, o irreverente, emancipada del pensar... que fabrica equilibrios corporales... cuerpo – acción – visión.

Bergson – Spinoza.... Maturana, Castoriadis, Ricoeur...

La mano como elemento ajeno.

9. Las manos (3) (04-08-10).

Las manos han sido tratadas con asombro y respeto por todo observador del humano "estar en el mundo".
Han sido vistas como peculiar órgano, central en la transformación del medio, en el equilibrio postual y expresivo, y en la habilidad artesana.

El niño pequeño empieza a despertar a su entorno cuando descubre sus manos como entes móviles relativamente controlables.

Cada uno de nosotros despierta al mundo cuando se da cuenta que sus manos, órganos misteriosos y casi autónomos, además de permitirnos apresar, trasladar y modificar las cosas a nuestro alrededor, pueden ser sentidas como personajes de un mundo en miniatura.

10. La mano del artesano (1) (06-08-10)

R. Sennett. “El artesano”. (Anagrama, 2009).
Cap. V. La mano.

Técnica es expresión.
Kant. "La mano es la ventana de la mente".
Los movimientos de las manos, sus modalidades de presión y el sentido del tacto, influyen en la manera de pensar.
La mano ase y toca.
Y contiene, y aprieta...
C. Bell 1833 “The hand”. Defendía que el cerebro recibe información más fiable del tacto que del ojo.
Darwin conjeturó que el cerebro de los monos aumentó de tamaño cuando se utilizaron los brazos y las manos para equilibrarse. Luego mantuvieron objetos en las manos. Jugaron y pensaron con y en ellos y, luego, los cambiaron la forma.
Wood Jones defendió que el homo sapiens fue posible por el desarrollo de la mano y el mecanismo nervioso. Gracias al cual se producen, se coordinan y se controlan los movimientos de la mano.

Napier señala el valor evolutivo de la oposición física del pulgar y los otros dedos. Esto permite la

"prensión”. Asir es esencial.
Marzke. Tres maneras de asir: con pulgar e índice; apoyado en la palma empujándolo con el pulgar; así, aguantando la mano (esto nos permite trabajar el objeto asido con la otra mano).
Luego la cultura-herramienta y después la reflexión sobre lo que se tiene en la mano y lo que se hace.

Presionar se contrapone (complica) con "soltar", que equivale a separarse, a tomar distancia.
Hacer-soltar-reflexionar-hacer.
El tacto produce una información sensorial diferente a la que proporciona el ojo.
Sherrington consideró que el tacto no era sólo reactivo (invasivo) sino también activo (tacto localizador).
Los callos sensibilizan más (son como el zoom de las cámaras).
El funcionamiento coordinado del tacto, la prensión y la vista, es posible por la red neuronal ojo-cerebro-mano

Coger algo.
Prehensión hace referencia a los movimientos en los que el cuerpo anticipa los datos de los sentidos y actúa adelantándose a ellos
Prehensión es anticipación conjetural (con no todos los datos).
Comienza a la segunda semana de vida, y se incrementa cuando el bebé puede sostener erguida su cabeza.
A finales del primer año la mano esta lista para toda una vida de exploración física.
Hobbes - habitación oscura-búsqueda a tientas y luego descripción de lo visto con las manos. El lenguaje era más agudo que cuando se veía.
R. Tallis. Prehensión.
1. Anticipación del tipo de forma que la mano debiera adoptar para coger algo (un vaso).
2. Contacto. Cuando el cerebro recibe datos sensoriales del tacto.
3. Reconocimiento lingüístico, cuando se da nombre a lo que se tienen las manos.
4. Reflexión sobre lo que se ha hecho (esto no tiene por qué ser consciente).
5. Valoración del proceder y significaciones.

Método Suzuky de tocar instrumentos musicales.
El tacto es el árbitro del sonido (violín). Tantear, comprobar y luego razonar retrospectivamente, ir de la consecuencia a la causa (del final al principio).
Sólo las personas con patrones de veracidad objetivos y prefijados pueden alcanzar elevados niveles de habilidad
La creencia en la corrección técnica y su búsqueda crea la expresión.
Hay que desarrollar criterios para dar sentido a las casualidades felices (lo arbitrario feliz).
Se aprende cuando se está dispuesto a cometer errores.

1º. Tratar con un medio ejecutor...
2º. Intentar que lo final se parezca a algo...
3º. Disfrutar del hacer tentativo.
4º. Abrirse a los errores y a las casualidades.
5º. Automatizar el hacer ortodoxo y buscar el hacer catastrófico.

Cuando la artesano consigue hacer algo correctamente más de una vez, deja de sentirse aterrorizado por el error.
La práctica se convierte en una narración más que en mera repetición.

Hacer como ámbito de narrar.

La técnica operativa es una dialéctica entre la manera correcta de hacer algo y la apertura a experimentar por el error (o por la impulsividad diagramática, o por lo aleatorio como errancia).

Se aprende a terminar y, en el proceso, se experimenta el tantear y luego el empezar.

Acción adaptada a un fin-prehensión.
Los dedos de las manos cooperan pero tienen potencias distintas (son diferentes).
La mano hábil compensa las desigualdades.
Echar una mano es una experiencia emocional.
La independencia de las manos y de los dedos (en el piano es evidente).
Descomponer los problemas técnicos (del hacer manual) en sus distintas partes es contraproducente.

La prehensión es asimétrica (como el cuerpo).
La mano más débil sostiene el objeto sobre el que trabaja la más fuerte.

Es mejor ir del todo a la parte que de la parte al todo.

Cuchillas, martillos - asir con la mano y usar muñeca y brazo.

*

La mano del artesano.

Dibujar es una habilidad de los brazos rematados por las manos (brazos + tronco + cintura). Dibujar es gesticular en el vacío contra un soporte. Es como acariciar la nada o un cuerpo distante.

En China había chefs de cuchilla (descuartizadores de carne). Soltar y dejar caer.
Mano-muñeca-antebrazo – Aprender a soltar.
Japón-técnica del dejar ir (tiro con arco).
Autocontrol - para tapar el desasosiego personal... y para hacer cómodo el manejo artesano.
Hoy hay déficit de atención.
Se necesitan diez mil horas de trabajo para convertirse en experto. (3 horas/día x 10 años).

150.000 dibujos a 20 minutos/dibujo hace 3.000.000 de minutos/60 = 50.000 horas.

Este aprendizaje introyecta el hacer y permite la concentración en largos períodos, que involucra emocional e intelectualmente.
La lógica de la concentración tiene que ver con posturas del cuerpo y un ambiente adecuadamente aislante
Esa lógica es la lógica de la relación <u>entre la mano y el ojo</u>.

Los sopladores de vidrio.
Pasos de concentración-coordinación.

1. Pérdida de la conciencia del cuerpo y concentración en la materia siendo manipulada.
   - Ser como cosa – (M. Polanyi) - conciencia focal. Nos convertimos en la cosa sobre la que estamos trabajando
   - estando tras la huella, anticipando un posible resultado.
     Repetir operaciones se vuelve un placer y el placer se agiganta cuando se repite la rutina con impulsos erráticos.
   - La repetición hace nacer el ritmo.
     La respiración que acompaña la mano y al ojo.

El ritmo tiene dos componentes: acentuación y tiempo. Tiempo es mirar al antes, anticipar. Acentuación es velocidad.
Ritmo es acción y pausa enlazados.
Los movimientos de las manos son partes del acto de mirar anticipando.
Primero implicarse, después comprender.
Compromiso como decisión.
No nos aburrimos cuando hemos desarrollado la habilidad de la anticipación.

11. Bergson y el cuerpo (09-08-10)

Martin Jay. “Ojos abatidos”. (Akal, 2007).

Se opuso a la visión positivista del cuerpo como un objeto analizable desde el exterior.
Lo vio como el fundamento de nuestras percepciones.
Mi cuerpo es aquello que despierta como el centro de mis percepciones.
Nuestro cuerpo es instrumento de acción y sólo de acción. No sirve para preparar o explicar una representación.
Las percepciones están informadas por el recuerdo y la anticipación.
La memoria se compone de imágenes a disposición del recuerdo como de hábitos inscritos corporalmente que se acumulan en el cuerpo. Estos últimos son acciones (esquemas de acciones?) que aparecen sin la intervención de imágenes.

Imaginar no es recordar.

La memoria corporal, compuesta por la suma de los sistemas sensoriomotores organizados por el hábito es, por lo tanto, una memoria cuasi instantánea, a la que la memoria verdadera del pasado sirve como base. En la medida en que no son dos cosas separadas, en la medida en que la primera sólo es [...] el final apuntado, siempre en movimiento, insertado por la segunda en el plano cambiante de la experiencia, es natural que ambas funciones se brinden apoyo mutuo [...]. La llamada a la que responde la memoria procede del presente, y los recuerdos toman prestado el calor que los anima de los elementos sensoriomotores que componen la acción presente.

Los recuerdos de los otros sentidos son tan importantes como los visuales.
Ribot - sostenía que conciencia es visión y memoria también.
Bergson - aroma de una rosa.
Proust - magdalena.

La experiencia de estar en el mundo es anterior a la disociación de los sentidos (todos se basan en el contacto: sabor, olor, tacto, vista...).
El espacio está fuera y dentro de nosotros. Todas las sensaciones comportan la extensión.
Estaba contra el idealismo y contra el materialismo.
Lo central para Bergson es la acción vivida.

Acción frente a la contemplación.
Dentro-fuera frente a desde fuera, de lejos.
Dentro-fuera frente a desde dentro, rodeado.

Acción vivida-tiempo vivenciado.
Ojeada y mirada no son lo mismo.

El espacio es el cerebro (Young).
La estabilidad figural es una función mental.

Reloj-tiempo expresado en términos espaciales.
El romanticismo trató de encubrir el tiempo con un pathos personal, emocional, contra el tiempo uniforme capitalista.
La reducción de la temporalidad a número o a magnitud extensa privilegia la vista pues toda idea clara de número implica una imagen visual en el espacio (la cualidad desaparece).
El gran error de Kant y Zenón-es entender el tiempo como homogéneo y divisible.

«Cuando, con nuestros ojos cerrados, desplazamos nuestras manos sobre una superficie, el roce de nuestros dedos con la superficie y, en especial, el variado juego de las articulaciones, proporciona una serie de sensaciones que únicamente difieren por sus *cualidades* y que exhiben un cierto orden en el tiempo». Quizá en mayor medida que el tacto, el oído proporciona la experiencia de la duración temporal: un ejemplo conspicuo es el de una melodía, que entreteje pasado, presente y futuro en un todo significativo.
Esa unidad holística, defendía Bergson, era la base del verdadero yo, «un yo en el que *suceder a otro* significa *fundirse en otro* y formar un todo orgánico [...]. Para recuperar este yo fundamental, tal como lo percibe la conciencia común, se necesita un vigoroso esfuerzo analítico, que aísle los fluidos estados interiores de su imagen, primero refractada y luego solidificada en un espacio homogéneo». Nuestro error consiste en identificar nuestro yo con las imágenes externas disponibles para nosotros en el mundo social, en lugar de hacerlo con la experiencia interna de un tiempo soportado interiormente, la realidad privada de la *dureé*.
Para Bergson, la apuesta que suponía esa diferenciación era extraordinariamente alta, pues la libertad humana, tal como él la interpretaba, dependía de la irreductibilidad de la temporalidad a la espacialidad y del destronamiento del ojo imperial. «La libertad», argumentaba, «es la relación del yo concreto con el acto que realiza. Esta relación es indefinible, puesto que *somos* libres. Podemos analizar una cosa, pero no un proceso; podemos dividir la extensión, pero no la duración». En consecuencia, el sueño científico de la predicción, basado en el supuesto reconocimiento de las pautas causales de la conducta humana, anda mal encaminado: «No puede pretenderse ni prever el acto antes de que haya sido realizado, ni razonar sobre la posibilidad del acto contrario una vez que la acción se ha llevado a término, pues disponer de todas las condiciones dadas supone, en la duración concreta, ubicarse a uno mismo en el propio momento del acto, y no preverlo». La previsión, como otros usos inapropiados de la visión, es contraria a la libertad humana. La representación del tiempo en términos espaciales sólo es adecuada para el tiempo que ha pasado, no para el paso real del tiempo: en otras palabras, sólo es adecuada para la muerte, no para la vida.
El sesgo vitalista de Bergson a favor de la «vida», su vinculación implícita de la dominación del ojo

con el mortecino *rigor mortis*, alcanzó su expresión más convincente en *La evolución creadora*, libro de 1907 que fue su mayor éxito de público. En él desarrolló la idea, notablemente imprecisa, de un *élan vital*, ese impulso vital instintivo que orientaba un proceso que Darwin sólo había adscrito al mecanismo ciego de la selección natural. Las implicaciones cosmológicas de tipo panteísta que conllevaba su argumento no gozaron de excesiva fortuna años después, salvo en la puntual resurrección de la que fue objeto por parte de la teología heterodoxa de Theilhard de Chardin. En última instancia, más importante resultó la introducción por parte de Bergson de una nueva metáfora para caracterizar al intelecto espacializante y sus limitaciones, metáfora tomada de las innovaciones tecnológicas de la experiencia visual acontecidas en su propia época. Al volver a describir las premisas erróneas que subyacían a las paradojas de Zenón, Bergson argumentaba en los siguientes términos:

> En lugar de apegarnos al devenir interior de las cosas, nos ubicamos fuera de ellas para recomponerlo artificialmente. Tomamos instantáneas, por así decirlo, de la realidad huidiza, y, como estas son características de la realidad, sólo tenemos que engarzarlas en un devenir abstracto, uniforme e invisible, situado a las espaldas del sistema del conocimiento, para imitar lo que ahí haya de característico de ese propio devenir. La percepción, la intelección, el lenguaje, proceden en general de esa manera [...]. El *mecanismo de nuestro conocimiento ordinario es de tipo cinematográfico*.

Ve en la escucha de melodías una percepción no espacial.
- Los modos cinematográficos del pensamiento antecedieron a la invención de las imágenes en movimiento. El eidos de la visión estable tomado de la inestabilidad de las cosas... ideas-cinematograficas aplicada a la realidad.
El lenguaje se contamina de la percepción visual.
Sólo la aprehensión prelingüística de la realidad vital, fluida y creativa, no llevaría más allá del ojo de la cámara.
La forma sólo es una instantánea de la transición, pero el cine es capaz de la imagen-movimiento.
Hay dos modos de conocer una cosa.
El primero implica rodearla. El segundo penetrar en ella.
El primero depende del punto de vista escogido y de los símbolos empleados.
El segundo no supone ningún punto de vista y no descansa en ningún símbolo.
El primero se detiene en lo relativo. El segundo alcanza lo absoluto.
Intuición es la contemplación interna del objeto, bloqueada por el análisis intelectual, la simbolización lingüística y la representación visual.
Intuición-comprensión desde dentro.
Intuición. Comprensión sin representación visual.

Nunca debemos captar a fondo las imágenes poéticas prescindiendo de los movimientos regulares del ritmo en virtud de los cuales nuestra alma se sosiega en su propio olvido y, como en un sueño, piensa y ve con el poeta.

El arte prescinde gustosamente de la imitación de la naturaleza cuando encuentra medios más eficaces.
Ninguna imagen puede reemplazar la intuición de la duración.

Mitchell: imagen.
1 descripción verbal de una experiencia visual.
2 uso metafórico (retóricamente figurado) del lenguaje.
3 imágenes no visuales-de operaciones movimientos o esfuerzos-dinámicas.

Corot: el pintor atrapa lo percibido que no se ve (el desde dentro de su hacer).

12. Reflexión, reflexionar (13-08-10)
Castilla del Pino ("Reflexión, reflexionar, reflexivo". R.A.L.E.).

Los seres humanos tienen dos biografías.
La pública (Rosset) y la fantaseada.
La vida íntima hace al sujeto omnipotente en esa realidad (?).

La vida íntima... es o loca o conjetural.

Gracias a la vida de la fantasía, forma figurada del deseo, podemos soportar esa otra vida a la que reservamos el calificativo de real (o externa a nosotros).
Anticipamos los contextos donde tendremos que actuar. La realidad exterior la prevemos o prevenimos.
Prevenir es conocer de antemano lo que va a acontecer.
Nos "representamos" los contextos antes de que acontezcamos (nos los figuramos) y en esa representación "conjeturamos" lo que vamos hacer. Anticipamos nuestro comportamiento en la conjetura del comportamiento del contexto.
Luego nos ajustamos al contexto real en el hacer.
Prevenir es un ensayo mental.
La previsión es el uso humano del intelecto.
En la anticipación, las imágenes consabidas se reflejan en la mente del sujeto como independientes de él. El sujeto se hace espectador de las actuaciones que imagina, y hace un guión de su futura actuación (plan) "prolepsis" (Weizsacker).

Prever supone entender el entorno como una repetición de lo mismo, inalterable en ciertos aspectos, que se sabe estable, cíclica, uniforme...
(el eterno retorno de lo cotidiano del mundo).

Prevenir es un ejercicio mental básico practicado desde la infancia a partir del "encuentro desprevenido con el objeto" (con el que se goza o se sufre).
Escarmiento es el resultado de un encuentro desagradable, porque no imaginamos bien lo que iba a suceder o porque nos sorprendió.
Escarmentar es aprender.
Catástrofe es equivocación ridícula.
El escarmiento provoca la reflexión retrospectiva.
El gozo no dejará reflexión porque el placer absorbe.
El displacer produce reflexión (la experiencia negativa que obliga a revisar la figuración y la conjetura acción).
Reflexión retrospectiva.
Reflexionar es evocar lo que se hizo y lo que ocurrió después, y anticipar el no volver a hacerlo del mismo modo como se hizo antes.
Reflexión retrospectiva.
Reflexión actualizada.
La que acaece al tiempo de la actuación (se necesita aprendizaje) cuando la actuación se dilata y da lugar a reflexionar.
Todas nuestras actuaciones (las externas y las imaginadas) se destacan del sujeto ejecutor y aparecen ante él como en un espejo. Esto es reflexión.
Sin esta imagen especular no habría reflexión ("perfección del entendimiento". Spinoza).
Reflexión es un proceso mental en el que interviene el reflejo de la actuación en la realidad.
- La reflexión no es la memoria pero requiere de la memoria episódica (Donaldson y Thomson).
(de los recuerdos sensibles/paralelos-manejables).
Funcionamos con imágenes.
Hasta nuestras convicciones están determinadas más por imágenes que por proposiciones (Rorty).
Reflexión: sentido interno (Locke), representación a partir de datos (Hume).
Kant. "La reflexión es un estado mental en el cual nos disponemos a descubrir las condiciones bajo las cuales podemos llegar a los conceptos".
Aprendemos reflexionando sobre nuestras actuaciones, a partir de la imagen de nuestras actuaciones.
Cualquier situación en lo que tiene de exterior debe de ser una realidad física, y yo planeo (reflexiono) no sobre esa realidad sino sobre lo que significa para mí.
La situación es un contexto dotado de significado.
Lo que reflejamos en nuestra mente son cosas con significado (objetos). Con la reflexión el sujeto actor no está fuera del contexto sino dentro, formando parte de él (¿qué es aquí un yo?).
Reflexionar permite corregir el contexto significado y corregirse uno a sí mismo.
Conocer lo que se hace y porqué se hace es conocerse a sí mismo (es inventarse a sí mismo como voluntad de reacción).
Nietzsche: “ lo hice yo dice mi recuerdo; no lo pude hacer yo, dice mi orgullo, y vence el orgullo".
El orgullo es el límite de mi asunción de mí, en el narrar para comunicar.
Conócete a ti mismo (Lledó).
"El conocimiento de la mismidad supone que, por los vericuetos del lenguaje (la narración) en el que

nos hablamos a nosotros mismos, podemos atisbar, desde la memoria, la peculiaridad que constituye cada biografía".

La mismidad se hace inventando un carácter coherente con la reflexión organizante.

Reflexión retrospectiva y reflexión prospectiva son cognición; autorreflexión es metacognición.

Autorreflexión es verse el dentro desde fuera.
Es afuerizar el adentro.
Es describir el adentro como un afuera.

Somos usuarios de la reflexión sin saber por qué.
Las tres formas de reflexión son modos o estados relativamente aislables pero dependientes (retrospección, prospección y autorreflexión) que se alternan y se superponen. El sistema cognitivo es versátil (sistema de acoplamiento exterior/interior).
Hay patología en la falta de sincronismo y velocidad entre la exterioridad y la interioridad.

Quizás la normalidad se da cuando la velocidad de captación-significación del acontecer se ajusta al ritmo cotidiano de estar-comunicarse.

Prolepsis es anticipación a la realidad.
Histerolepsis es ir detrás de la realidad.

Teoría, en psicología cognitiva, no es el proceso de reflexión, sino lo reflexionado. Teoría es conjeturación. Presuposiciones e inferencias a partir de la presencia de algo, de habernos puesto en el lugar de ese algo.
Teoría es anticipación...
La formulación lingüística de la teoría es el subjuntivo y el potencial.
Brentano: los fenómenos psíquicos contienen en sí intencionalmente un objeto.
Pinillos: todo acto de conducta es propositivo, se hace para algo.

El paradigma cognitivo actual concibe el comportamiento en términos de operaciones de un sujeto sobre un objeto.
Percibir, desear - es percibir algo por parte de alguien donde el alguien que percibe es distinto al algo percibido por él.
La transitividad se expresa con el reflexivo.
En la interacción, la intención de los otros sólo podemos inferirla (conjeturarla).
La interacción es siempre una apuesta y se sustenta en la confianza.
Nuestras teorías del otro (conjeturas) son falsables (Popper), revisables y borrosas.
En las relaciones recíprocas, teorizo sobre el otro e infiero lo que el otro teoriza de mí.
La identificación no es verse iguales sino verse fijos, "calculables", y esto sin una seguridad total.
Identificarse es ponerse en el lugar del otro, es autoidentificarse hasta abrirse a la conjetura del otro.
Proyección es colocar al otro en el lugar que me interesa.
La proyección consiste en atribuir al otro las intenciones que yo creo que posee (verlo desde fuera) en vez de colocarme en su lugar e intentar pensar desde donde el otro está.

Esto es imposible. Yo puedo meter al otro en un exterior estereotipado transparente (proyección) o transformar mi interior en razón a la interiorización de la conjetura donde envolver al otro.
Quizás la única salida de la proyección es ver al otro desde lejos sospechando que ese afuera es una proyección imprecisa y conjetural del adentro.

Toda proyección es errónea, un delirio abierto...

Proyectar es fantasear con el otro en lo común. Un delirio imprescindible, pero siempre falso, del que tiene que fabricar algo exterior.

Reflexionar es un verbo transitivo.
Se reflexiona sobre algo exterior o interior permanentemente reflejado.
Lo transitivo supone aquí el sujeto, ahí el objeto. El verbo enlaza sujeto y objeto (ambos).
Pero lo dicho evoca algo que ocurre en el interior del sujeto.

*

En la reflexión se produce el desdoblamiento virtual del sujeto.

Sujeto como ejecutor de sus acciones y sujeto como reflector sobre sí mismo de las acciones que realiza para su control y eventual rectificación.
Llamamos sujeto a un sistema que permite anticipar el contexto y la actuación que en él podría tener lugar para, exteriorizada la anticipación, poder conservar el control y corregir las eventuales inadecuaciones surgidas en la praxis.

Sujeto como sistema aislable examinable desde dentro y desde fuera, como ejecutor y controlador del propio sistema subjetivo-objetivo en el que se agita.

Sujeto es el que hace (sin pensar) y luego dice lo que ha hecho y lo justifica, e imagina haber podido hacer de otra manera y se propone repetir o modificar el hacer enmarcado en lo hecho.

Yo me reconozco el mismo en el actuar y en el juzgar lo actuado.
El yo actuante define el sistema de yoes actores, mientras el otro es un yo palpitante constante.

Extrañamiento de sí mismo. Uno actúa como uno no hubiera pensado que lo podría hacer.
W. James, G. H. Mead: “El sujeto es un sistema constructor, ejecutor y regulador de las actuaciones mediante las que establece relaciones con la realidad y consigo mismo”.
Las actuaciones son partes del sistema: se usan (desencadenan) se retraen y se almacenan (en la memoria, como esquemas y ambientes).
Mead: El yo es la acción del sujeto frente a la situación.
El sujeto esculpe el yo en y con el cuerpo.
Cada actuación es una representación ad hoc del sujeto.
Toda actuación implica un desdoblamiento entre el sujeto que queda como rector y regulador y el que se mantiene enajenado en la actuación.
Cuando actuamos hacemos como si nos desdobláramos.

*

Como sujetos, debemos poseer la capacidad de desdoblarnos en el que decide (dirige) y en el que actúa (poseído), desdoblamiento que es figurado, mental, sin perder la unidad sistémica. Alucinación es percibir "fuera" un objeto interior "mental".

La barrera diacrítica separa interior y exterior.
“El como sí”.... función cognitiva del sistema sujeto aparece en el juego del niño.
El como sí es una función muy fecunda.
El delirio es una alteración del “como si” de la conciencia de sí mismo (atención al sistema de yoes actuantes en lo interior/exteriorizante).
El delirio es incapacidad de identificación (dejar ser al ser del otro).
El delirante ve en los demás la proyección reforzante de su delirio.
El delirio es un proceso de transformación de sí mismo (Kafka) que ha de ser profundizado.
El esquizofrénico no encuentra su interior.

*

El como si.
Lenguaje y juego.
El sustantivo es sustituto de la cosa.

El “como si” es una función reverberante interactiva que prepara la potencia de la representación.

Y cumple una función señaladora.
El juego (Piaget) es simbolismo lúdico (trapo como hijo) que permite el como si.
Al año el niño se limita a hacer “como si” e inventa los esquemas simbólicos, pues actúa en ausencia de los objetos habituales en sus simulaciones.

A los dos años los niños hacen de sus manos hombres o animales y de los objetos a mano tejidos urbanos.

El como si es el subjuntivo.
El subjuntivo expresa acciones posibles conjeturables.
Pero el subjuntivo expresa que me veo haciendo una acción posible (me veo hipotetizando una acción).
En el subjuntivo lo eventual no es la acción si no la representación.
El subjuntivo es la expresión de una actuación no realizada, realizable o irrealizable (actuación imaginada realizable siempre en la imaginación).

Las formulaciones del subjuntivo, o son fantasías o son proyectos (que podrían realizarse).
El subjuntivo marca la irrealidad.
La reflexión anticipada se expresa en futuro, la retrospectiva en pretérito, la actualizada en presente.

Juego y lenguaje.
El lenguaje es un juego.
La mente humana puede ser todas las cosas porque puede representarlas (Pinillos).

Ojo. Aquí representación ese esbozo, asomo de figura... porque hay entidades (cosas) irrepresentables y otras inimaginables.
Pegar un nombre a cualquier cosa sensible.

Nuestra mente es juego y lenguaje en el fondo del bullicio imaginal memorial.
Los niños hacen de algo informe lo que quieren.
La anticipación es el borrador de la vida mental. Una fantasía reiterada día a día que puede llegar a ser en el futuro una realidad empírica (?).

*

Imitamos la realidad para aprender de ella. Y luego, con la realidad mental, vamos al exterior para intentar hacer lo que imaginábamos. El proyecto de nosotros mismos.

13. El cuerpo utópico (1) (28-08-10)

M. Foucault. "Le corps utopique". (Ligues, 2009).

Ese lugar que ocupa dulcemente Proust cuando despierta. Lugar que me aprisiona cuando mantengo los ojos abiertos. Lugar que puedo mover, desplazar.
Y he aquí que no me puedo desplazar sin él.
No lo puedo abandonar.
Puedo arrugarme, empequeñecerme...
El está aquí.
Mi cuerpo es lo contrario a una utopía...
Es el lugar absoluto, pequeña porción de espacio con la cual hago "cuerpo".
Mi cuerpo, lugar (topía, topos) inevitable.
Puedo vivirlo con familiaridad desatendiéndolo, pero todas las mañanas recibo ante el espejo la misma herida presencial.
Mi cuerpo es el lugar en el que estoy condenado.
Creo que las utopías nacen contra él, para borrarlo.
La utopía es un lugar fuera de todos los lugares en que yo tendré un cuerpo sin cuerpo, un cuerpo bello, límpido, luminoso, veloz, colosal, infinito... siempre transfigurado.
La primera utopía es la del cuerpo incorpóreo (sin cuerpo). País de las hadas, de genios, de magos, país donde los cuerpos se desplazan a la velocidad de la luz, donde las heridas se curan con bálsamos maravillosos, país donde no se muere y uno se hace invisible.

Y donde uno cambia de tamaño y de apariencia a voluntad.

Hay utopías hechas para borrar (olvidar) el cuerpo. Es el país de los muertos, de las ciudades utópicas mortuorias (egipcias...).
Una momia es la utopía del cuerpo negado, transfigurado... cuerpos solares, tumbas.
Cuerpos yacientes que prolongan una juventud que no pasará jamás.
En esta utopía de los muertos mi cuerpo se hace sólido como una cosa, eterno como un dios.

El Arte es apariencia detenida, la utopía es apariencia detenida.

La más potente utopía que borra la topología del cuerpo es el gran mito del alma. El alma funciona en mi cuerpo, en él se aloja, pero puede escaparse por los sentidos, por los sueños y me sobrevive si me muero.
Mi alma es pura, es blanca y sí mi cuerpo la ensucia hay gestos sagrados para rehabilitarla.

El cuerpo es contenedor que pervierte al alma, es lugar inevitable pero maliciador.

En virtud de estas utopías mi cuerpo desaparece.

Pero el cuerpo no se deja reducir fácilmente. Tiene sus propios recursos fantásticos. Él posee lugares sin lugar y lugares profundos, más obstinados que el alma, la tumba, o el encantamiento. Tiene sus cuevas y sus graneros, sus estancias oscuras y sus playas luminosas.

Geografía topológica del cuerpo.

Mi cabeza. Caverna cubierta conectada con el exterior por los sentidos, en la que pasan cosas.

Yo siempre estoy dentro de mi cuerpo.
Todo lo experimento desde el interior. El exterior que conciencio es siempre un reflejo.

Las cosas se alojan en esa cabeza, entran en ella cuando miro y oigo... y siguen fuera de mí, delante de mí...

*

Cuerpo incomprensible, penetrable y opaco, abierto y cerrado: cuerpo utópico.
Cuerpo visible: sé cuando soy mirado, cuando me espían, sé qué es estar desnudo, sé qué es pasear desapercibido, ser invisible.
Nunca podré ver mi nuca, ni mi espalda, veo mi cuerpo fantasma en el espejo de manera fragmentaria.
Necesito a genios y hadas, a la muerte y al alma para ser a la vez visible e invisible.
Nada es menos cosa que mi cuerpo: corre, se agita, vive, desea, se deja atravesar por mis intenciones.
Hasta que caigo enfermo...
Entonces llegó a ser cosa, arquitectura fantástica y ruinosa.

La cosidad aparece en la corporeidad llana sin distinciones, y en el sufrimiento, en el que el cuerpo es víctima ajena de desajustes orgánicos (impersonales).

Para ser utopía es suficiente con que sea un cuerpo.
Todas las utopías con las que esquivaba a mi cuerpo tienen su modelo y lugar originario en mi propio cuerpo.
Las utopías nacen del cuerpo y se vuelven contra el
Por otro lado, es el cuerpo humano el actor principal de todas las utopías.

Y de todas las narraciones/historias... novelas... todo se reduce al cuerpo.

Los mitos... son sueños de cuerpos. Uno de los más antiguos es el de los titanes, gigantes (cuerpos enormes) que devoran la especie... (hasta Prometeo y Gulliver).
El cuerpo es el gran actor utópico, con máscaras, maquillajes y tatuajes.
Tatuarse, maquillarse y enmascararse no es adquirir otro cuerpo, es hacer entrar al cuerpo en comunicación con poderes secretos y fuerzas invisibles. Son inscripciones de un lenguaje enigmático.
Tatuaje, maquillaje y máscaras sitúan al cuerpo en otro espacio (sumergido en otro lugar) y lo hacen aparecer como fragmentos de un espacio imaginario que comunica con el universo de lo otro.
Los vestidos hacen entrar al individuo en el espacio cerrado e invisible de las sociedades, porque todo lo que toca al cuerpo le abre (le introduce) en las utopías secretadas por el cuerpo.

Vistas las cosas como registros de mundos emanados por el cuerpo, todo es una vibración utópica (fantástica) mejor o peor clasificable.

Lo arquitectónico es la génesis utópica destilada por el cuerpo.

El cuerpo, en su materialidad, es el producto de sus propios fantasmas.
El cuerpo del bailarín es un cuerpo dilatado según la amplitud interior/exterior de su dinamicidad.

La arquitectura es la espacialización del expandido cuerpo, cosificado o no, en razón a una utopía narrada.

Ahora mi cuerpo está siempre en otro lugar. Está vinculado a todos los otros lugares del mundo. El es el otro lugar frente al mundo. Es el referente cultural de todo lo dispuesto a su alrededor (todo) arriba, abajo, a un lado...
El cuerpo es el punto cero del mundo.

El grado cero de la lugaridad, de lo arquitectónico.

En el corazón del mundo, ese pequeño núcleo utópico, a partir del que sueño, hablo, avanzo, imagino,... Percibo las cosas en su lugar y las niego por el poder indefinido de las utopías que imagino.

Mi cuerpo es como la “Ciudad del sol”, no tiene lugar pero de él salen y se expanden todos los lugares posibles, reales o utópicos.
Los niños tardan mucho tiempo en saber que tienen cuerpo. Primero (un año) tienen un cuerpo disperso de miembros, cavidades, orificios...
Los griegos de Homero no tienen palabra para designar al cuerpo. Los hombres de Héctor no tenían cuerpo... cuerpo viene de cadáver.
Espejo y cadáver... cuerpo utópico. Cuerpo no utópico.
Las utopías pueden ocultar un instante la utopía profunda y soberana de nuestro cuerpo.
Sólo hacer el amor es existir fuera de toda utopía, con su densidad, entre las manos del otro. Bajo los dedos del otro que os acarician aparecen las partes invisibles de vuestro cuerpo...
El amor, como el espejo y la muerte, agrieta la utopía del cuerpo, la silencia, la encierra como en una caja. En el amor (evocando al espejo y a la muerte) el cuerpo está aquí.

*

Cuerpo - lugar por antonomasia.
topía.
Utopía - sin lugar, sin cuerpo.
fantasía contra el cuerpo..
“El país de las maravillas”.
Las moradas <- ver

Clases de utopías:

1. Para borrar el cuerpo (o detenerlo/alma).
2. Para usarlo como universo de fantasías, para verlo desde fuera/dentro, actuando...
3. Se descubre la utopía como emanando del cuerpo, contra el que va.
4. Del cuerpo y de sus funciones y usos (sueños, disfraces...).

14. El cuerpo utópico (2) (29-08-10)

El cuerpo es el universo-lugar, cosa porosa, móvil... que contiene mi estar...
No depende de mí, no puedo modificarlo.
Yo me encuentro dentro de él sin saber cómo, ni porque.
Mi cuerpo se mueve, se contrae, se estira, se desplaza.... Mis manos tocan, sostienen, desmenuzan.... Me permiten exagerar gestos... tocar, acariciar.... Mi boca emite sonidos articulados... dice...
A veces, mi cuerpo está en paz, confundido con un ritmo y un sonido genérico aéreo englobante.
Otras, mi cuerpo palpita extrañado en una excitación compartida que hace patente la inorganicidad de todo lo que siente y padece.
En ocasiones, mi cuerpo se mueve, en un ejercicio de autonomía a autodefinida... y me reduce a ser espectador de su autonomía.... A ser soporte de su dinamicidad y a ser, después, espectador asombrado de sus figuraciones....
Mi cuerpo es un imponderable, un topos... pero también es una vía de escape...
Una fábrica de u-topos...
Mi cuerpo destila automáticamente fantasmas, imaginancias. Ámbitos de historias, de estancias, de errancias, en el seno de un indefinido ámbito de dinamicidad que parece puede tener alguna estructura organizante... arquitecturante... y narrante...

*

15. Nihilismo (04-09-10)

J. Herrero Senés. “El nihilismo” (Montesinos, 2008)

El Nihilismo tiene varias definiciones.
- Eclipse de Dios.
- Devaluación del valor.
- La nada como ámbito de la existencia.
- Absurdo vital (con angustia o sin ella).
- Carencia de creencias.
- Rechazo a la civilización moderna.
- Rebelión
- Ver la indiferencia del cosmos.
- Autodestrucción.
- ¿Totalitarismo?

Se cuestiona el sentido y el valor de la realidad en la crisis de creencias (crisis de sentido).
Tillich identifica tres momentos históricos nihilistas.
Antigüedad tardía – ansiedad ontica.
Fin de la Edad Media – ansiedad a la culpa.
Siglo XX – ansiedad al sinsentido de la vida.
XIX-XX – conciencia de decadencia Occidental. Scheler (1ª Guerra Mundial), 2ª Guerra.
Consumación del Nihilismo.

Steiner habla de desesperanza.
Glucksmann – “Dostoievski en Manhattan” (2002).
Nihilismo es vacío y proliferación de significados y valores. Radicalización de la búsqueda de comienzos.

Nihilismo es problema, concepto y espacio.
Encuentro con la nada (problema?).
Experiencia plural conceptualizada.
Lugar imaginal de referencia vital, experiencial.
Nihilismo es el concepto central del siglo XX, una de las formas de pensar la realidad.
(Enrico Berti, Navarro Cordón)
Para Berti el nihilismo es la única posición defendible de la filosofía contemporánea.
J. Goudsblom (Nihilismo y cultura, 1980).
Ve el Nihilismo como un estado mental vacío que puede ser activo.

Nihilismo es un modo de afrontar críticamente la cultura arrastrada, con sus mitos y sus preceptos ordenadores; un estado que busca otros fundamentos y que lleva a luchar contra el oscurantismo y la tergiversación.
Nihilismo es lavado, limpieza…
Honestidad intelectual.

Nihilismo es término polivalente y profuso… (Junger, Ocaña,…)
“Nosotros hemos matado a Dios. Acaso erramos a través de una nada infinita? Nos sofoca el espacio vacío?... No se ha vuelto todo mas frío? Noche… Sin sol… Hay mal olor… Dios ha muerto/…” (Nietzsche. “La Gaya Ciencia).
Nietzsche es considerado el iniciador del debate sobre el nihilismo porque lo enfocó como definidor del espacio cultural occidental (desde la filosofía) juntando perspectivas metafísicas y epistemológicas (Jacobi, Weisse, Fichte, Schopenhauer, Herzen, etc.).
El término fue utilizado en Rusia con Turgueniev (“Padres e hijos”, 1862), que lo emplea como designación del “pasota“. Pisarev dice “todo lo que puede romperse hay que romperlo”. Dostoievski llama nihilista al renegado del suelo natal.
Camus – El nihilismo se hace consciene por Nietzsche pasando a designar un fenómeno epocal (genérico).
“El nihilismo es la lógica de nuestros grandes valores llevada al extremo”.
Nihilismo y arte son indivisibles…

Radicalizar, desmontar, reorganizar del ahora hacia atrás; teatralizar, confiar y disfrutar de la arbitrariedad creadora arrastrada por la acción del cuerpo… soñar con el invento de una disolución brillante.

La superación nihilista significa un querer encargado de sustituir el clásico querer creer, por un querer-crear. Y esto es el arte (Nietzsche).
… se niega la objetividad (de los valores y sentidos) se promueve la subjetividad (la introducción del saber desde el existir y experienciar) y, así, se persigue entender el mundo como obra de arte (como génesis múltiple).
La II Guerra mundial fué para Maulnier (1944) el asalto grandioso al esfuerzo humano por crear un espacio posible para la actividad creadora y la dignidad…
Se ve el nacismo (y el fascismo) como nihilismos.
Junger dice que el punto cero a que conduce el nihilismo es donde desaparece la noción de límite (entre el bien y el mal).

Los fascismos no son nihilistas en su jerarquización vital/social…
Son radicalmente elitistas-etno-colectivistas. Puede que al decidir aniquilar al enemigo borraran la barrera del bien/mal (esta era la justiificación ante los rituales democráticos)…
Pero esto no es determinante. La inquisición también aniquilada en nombre del bien.

K. Lowith, "Apuntes para una historia del nihilismo europeo".
L-Strauss, "Nihilismo alemán".
Sastre, "La nausea" (experiencia nihilista).
El hombre es radical libertad, constante proyecto, conciencia de proyección en el futuro (y de resumen del pasado).
La nausea es impotencia para ser libre, para revivir el pasado y para acometer el futuro.

Nihilismo activo es abandono ante el futuro, que siempre será colectivo.

Camus… "El hombre rebelde".
Esperanza que se hace pesimismo, luego escepticismo que lleva a la rebeldía metafísica.
Camus ve el nihilismo como angustia. Si no se cree en nada… nada tiene importancia… y esto conduce a actos revolucionarios.
Contra el nihilismo, un nihilismo mayor.
Heidegger. Si para los gnósticos la naturaleza era antagónica al hombre, para el nihilismo la naturaleza es indiferente a la razón.
H. "Hacia la pregunta del ser".
Junger, "Sobre la línea" (Pág. 33/35).
Heidegger. Nihilismo – es imperio de la "ratio" por encima de la realidad (olvido del ser).

Nihilismo activo – budismo de la acción. Todo es falso.

Metafísicamente, nihilismo es buceo en la noción de la nada.

Desde la noción de ser… desde el lenguaje… nihilismo es juego lingüístico que fabrica un escenario donde nombrar la angustia. El nihilismo es esencialismo desconstruido.

El nihilismo radical abandona nociones como "destino" y "necesidad" pues estos se fundan en razonamientos teleológicos… indefendibles…
Nihilismo es un fenómeno ambiguo.
Es una actitud? Un estado.
Es un acontecimiento.
Es un proceso histórico (estadio final) que afecta a la realidad y al actuar sobre ella.
El nihilismo afecta.
Nihilismo: proceso (por estado o acontecer, o actitud) por el que lo dado pierde sustento (si lo llegó a tener).

Proceso por el que lo dado, explicado por los otros para ambientar el paso de la niñez a la vejez, aparece como falseado y reclama una refundación contra todos, desde el lugar mas ajeno (la nada).

El Nihilismo como reacción da pie al absurdo (Levinas).

*

El nihilismo es buscar el lugar desde el que poder entender (salir) la atmósfera cognitivo/ideológica como totalmente extraña.
Es un estado psico/social de desfundamentación (designificación) que se vive como dificultad para reorganizar el acontecer (y autojustificarse).

El nihilismo no tiene por qué deshacer la responsabilidad, solo la traslada, la refunda. Cada uno, disuelto en la fragilidad de sus yoes, ha de inventarse un sentido propio (porque el sentido no es de las cosas, es el del hacer [el fluir] de cada quien), ha de hacerse Dios de un mundo absurdo entre dos Nadas.

Al nihilista no le interesa el mundo como es; o le interesa en la medida en que es el contexto donde sobrevive, o le interesa como referente contra el que probar su radicalidad refundante.
Un nihilista no tiene porque saber como debería ser el mundo. Sí sabe lo que le incomoda.

Lo maravilloso se volatiza y las formas de asombro pasan a estar exclusivamente referidas a lo inconmensurable y a lo inexplicable.

Lo maravilloso pasa de ser un contexto, a ser un estado de disolución placentero (sex appeal de lo inorgánico).

“Evidenciar por todos los medios del arte la nada del ser humano moderno ha sido la tarea de los escritores…”
Proust, Gide, Mann, Joyce, Celine…
(K. Lowith, “Nihilismo europeo”).

*

En el absurdo, el sufrimiento es individual (Camus).
El vacío, adviene.
Y la responsabilidad se agiganta (Sastre).
Se toma conciencia de la insustancialidad (Jaspers) y entonces, o se paraliza la generación de deseos o se dispara el sujeto hacia la embriaguez de las vivencias-sin-para qué.
Es el Existencialismo (que es un humanismo).

*

Hay un nihilismo “consumado” que considera los valores supremos como superfluos. Situación en que la perdida deja de ser llorada, desaparece la melancolía, se acepta el vacío como espacio deseable y cesan los anhelos.
Vattimo, “El fin de la modernidad”.
El nihilismo pasivo es resignación, escepticismo o ascetismo.
El activo es voluntad de poder, oposición delicuesciente a la nada… Simulacro.
(Deleuze) – Destrucción del platonismo.
El nihilismo es un punto de partida (nuevo, renovable).
No existen en él respuestas buenas o malas.
El nihilismo no es un fenómeno moral, es un incentivo ético, una apelación desafiante a la intimidad y un fenómeno que se extiende a fenómenos colectivos.
El nihilismo enseña a desconfiar y a sospechar de todo lo no radical.
Superar el nihilismo es habitar en él (entrar en su interior).

*

Vattimo: El nihilismo acabado nos lleva a vivir una experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es nuestra única posibilidad de libertad.

Se estimula a reconocer en la experiencia estética el modelo de la experiencia de la verdad.
La vida aparece como sin sentido.
El arte, y nada mas que el arte, es el gran posibilitador de la vida… el estimulante.
El arte no obliga a buscar sentidos o valores sino que aprovecha el afán innato del individuo de crearlos (voluntad de poder).
La novela es una creación de un mundo cerrado.
La novela significa la manera de vaciar el impulso humano de dar a la vida la forma que no tiene (huir del cuerpo…).

*

El arte introduce sosiego en su época.
Heidegger: “Nietzsche”.
Hacer arte es dejar que aparezca la verdad (el proceder activo)… “la llegada de la verdad de lo ente como tal.”
“Pensar rememorante” que es un decir a través de la ambigüedad de la palabra y sus giros.

Arte como dejar ser al cuerpo su propia dinamicidad resonante frente a la experiencia viviente.

Nietzsche llama a nuestra historia “platonismo” sosteniendo que toda la moral cristiana (la europea)

no es mas que la doctrina platónica explicada al pueblo… traducida en premios y castigos (Pág. 106/109).
El cristianismo era ya un nihilismo que negaba el valor de este mundo como residuo del mundo verdadero.
Las categorías de la razón son la causa del nihilismo. Hemos medido el valor del mundo mediante categorías que se refieren a un mundo puramente fingido.
Nihilismo activo – acción creativa/acción destructiva.
Es nuestra devoción más severa y exigente la que nos prohíbe ser cristianos.
La creación está en la enfermedad y en habitar el peligro.
“Las tres metamorfosis de Zaratrusta” llevan del camello (el que arrastra, como un fardo, el peso del nihilismo) al león (el que pone patas arriba sus creencias) y al niño (el que busca inocentemente un recomienzo, una vida y una moral nuevas).
Voluntad de poder es decisión de activar el nihilismo (de superarlo entrando en él).
La modernidad es experiencia en la autognosis (verse desde dentro – Agamben. “El hombre sin contenido”).
Nihilismo es acontecimiento radical y fronterizo.
“si es menester que os embarquéis emigrantes, esforzaros en sacar de vosotros mismos una fe” (un regalo) (Nietzsche – “La Gaya ciencia).

*

El arte es el contramovimiento del nihilismo.
El superhombre solo es pensable desde el arte (Vattimo).

El impulso artístico se localiza en cualquier actividad donde la naturaleza quede modificada (el juego, el baile, la fantasía).
El productor de arte es el individuo que apasionadamente (fluidamente) genera una ficción (un acontecer otro) algo artificial para su propio solaz (el propio asombro).
El Arte nace de la búsqueda de placer en aquello que solo sirve para dar placer.
El arte es juego embriagador.
El arte es algo alegre que proporciona la euforia serena de la libertad afectiva.

La actividad artística es autognosis formante.
Hacer arte es involucrarse en el con-formar entregado a la arbitrariedad diagramática dentro de un disciplinado proceder.

Heidegger: el arte, para Nietzsche, es el máximo estimulante de la vida.
Y hay que entenderlo desde la perspectiva del artista.
Arte es afirmación. Nunca responde a nada.
Ante el arte, hay receptores (no espectadores).

El arte está bien cuando se recibe como incentivo para hacer.
El buen arte es relativo al receptor que busca su estimulo en él.

Ficción es efecto de fingir, de fabular.
Fingir es dar a entender lo que no es. Dar existencia narrativa a lo que no tiene existencia real.
Simular, aparentar, actuar con un papel.
Fabular es hablar; es inventar aconteceres ficticios para deleitar.
(Dicc. R. A. L. E.).

Ficción es relato fabulado, ni empírico, ni recordado, organizado con verosimilitud, esto es, enmarcado en las reglas implícitas pero consumadas de la vida (vivida, contada y mitificada).

El arte no se contrapone ni a la verdad ni a la realidad. El arte genera nuevas realidades sensibles.
El arte es parte de la vida. Es secreción de lo vivo modificante.
“Solo se puede «vivir» de una manera absolutamente inmoral” (F. N.).
"Quiero enseñar un arte superior al de las obras de arte: el de la invención de las fiestas" (F. N.).

G. Benn “El yo moderno” (Pre-textos).
G. Benn “Doble vida” (Barral, 1970).
“La superación del nihilismo está en un dionisíaco decir sí al mundo tal como es, sin objeción” (F.N.).

Benn piensa que el nihilismo no tiene curación, que ante él solo podemos construir una existencia paralela. Vida “provocada” que no es la cotidiana.
Y que lleva al “espíritu”, que está en las producciones culturales.

Benn asegura que todos los hombres blancos desde hace siglos han cumplido la tarea de ocultar su nihilismo (Durero, Tolstoi, Kant, Goethe, Balzac).

La vida provocada empieza por la observación fría del mundo, sin sentimentalismo (sin esperanza). Es el intelectualismo que significa no encontrar más salida que ponerlo en conceptos (apelación al cuerpo y al cerebro). Esto aporta al sujeto el conocimiento de sus propios limites (condición consecuencia de la practica artística) y le ayuda a orientar sus fuerzas creativas sin dejarse llevar por emociones nocivas.
"La historia la compone el arte" (crisis espirituales artístico/artesanales).

*

Cerebración progresiva, época a época.
Benn plantea la evolución humana como cambios sucesivos "totales" (de visión del mundo, de autocomprensión, de forma de reflexión/concienciación).
Cambios significativos:

1817	Goethe Conciencia de cerebración progresiva.	
1847	Helmholtz	Ley de conservación de la energía.
1859	Darwin	Mecanismos básicos de la evolución y del capitalismo.

Dan un tipo humano: utilitario, materialista, superficial, cínico (Sloterdijk) que se cree bueno…
La burguerización en este ambiente produce la nivelación de los humanos valores (la instauración del nihilismo).
Para Benn es la ciencia la responsable del nihilismo. Y nihilismo equivale a pesimismo (budismo, Platón, Séneca, Stendhal, Diderot, Schopenhauer,…).

*

La segunda época (por venir) postnihilista tendrá como creador al hombre y en ella la ley será la forma (la formación), la materia será rechazada, no se buscará la causalidad entre el espíritu y la realidad, no se pretenderán resultados prácticos ni se querrá transformar el mundo. Las realizaciones espirituales se generaran según principios plásticos y tendrán más valor cuanto mas pretendan decir.
La mimesis será condenada y la perfección solo estará en la pura forma vacía de ideas.
Benn previene el abandono de la realidad político-social y la dedicación exclusiva a la creación poética.
Propone una "exploración artística del nihilismo" que devenga una realidad interior…

El arte puro es la tentativa del arte de experimentarse a si mismo como contenido, en el seno de la decadencia de todo contenido, y de formar un nuevo estilo a partir de esa experiencia.
Es la tentativa de oponer al nihilismo general de los valores, la trascendencia del placer creador (Benn "Problemas de la lírica").

Así el arte da forma a lo indecible.
Lo indecible es lo desconocido (no lo sagrado). El arte se coloca en la tesitura de un perenne fracaso.

Benn señala la forma de la obra de arte, el inmóvil objeto material sin tiempo, construido por el hombre, como la suprema estilización de la Nada (Lo estático).

"La palabra del poeta no intenta sustentar idea alguna, ni pensamiento, ni ideal. Es existencia en sí, gesto, huella del halito".
El yo lírico actúa gratuitamente, desligado de toda ideología, praxis o ética. Carece de identidad, depende de la perspectiva en que se coloca.

Todo poema (toda obra) es la transcripción (huella) exacta de su propio proceso de composición y, en cuanto pura forma vacía de contenidos, ideograma del mismo acto creador.

La obra de arte se afirma como realidad total. El arte es bionegativo.
Nace de la vida para afirmarse contra ella.
El talento productivo supone una movilidad grávida de estigmas, ebriedad, somnolencia… ¿Hay genios sanos?
El artista permanece desencantado, sin fe ni esperanza.

*

"Ahora podemos volver a algo que quedó apuntado: la posibilidad de la creación, a través de la labor de los artistas, de una nueva realidad *ética* (esto es, colectiva) en el seno del nihilismo. ¿Cómo sería? Benn nunca habló explícitamente de ella en los años en que la defendía. Pero .creo que se parece mucho a lo que en su autobiografía señala como "enseñanza" de su generación, y que antes se insinuó al hablar del poder de comunión espiritual que el arte podía conseguir para la colectividad:

aprender a superar la vida colocando "en el centro del culto y de los ritos el principio antropológico de lo formal, de la forma pura, de la obligación de la forma, también se puede decir: la irrealización del objeto, su extinción, nada vale la apariencia, nada el caso aislado, la expresión todo vale." Con esto se aprende a andar sin esperanzas, sin fe en el futuro, se aprende a no exigir nada de la vida, a aceptar que "no existe realidad alguna, sino el conocimiento humano que incesantemente forma mundos de su propio patrimonio de creación, los transforma, elabora, sufre, estampa espiritualmente." (*DV 59-61*)

Concluyamos: El artista es aquel hombre anómalo (solitario, fatalista, triste, obsesivo, espiritual) que, ante una vida vacía de sentido, pesada y estéril propone –y siente– que la única justificación del mundo es entenderlo como *fenómeno estético*: es decir, como ocasión para llevar a cabo creación artística desentendiéndose de la realidad. Con ello la propia vida deviene fundamentalmente palestra para la expresión, anhelo de forma. Y de este modo, la imagen de qué sea la vida queda, en opinión de Benn, ampliada más allá del pensamiento racional: "la razón vive su propia dialéctica, proclama la antítesis; ese esquema no puede ser en verdad la vida." (*Brev. 98*). El arte nos hace reconocernos como verdaderos hombres, como creadores de algo que no pertenece por esencia a la cadena de la vida, que la vida no puede proporcionar por sí misma; pues es exclusivo patrimonio del hombre: espíritu, expresión, lenguaje, forma: Con ello el hombre se define como algo más que *animal racional*. De la misma manera, el arte nos hace reconocer el mundo, en el acto de ir contra él; a esto se le ha llamado el "realismo paradójico" de Benn. Una creación suprema que re-creara toda la realidad bajo principios exclusivamente formales –así, que la negara completamente– justificaría automáticamente su existencia dentro del reino opuesto del espíritu. Y el espíritu es, como insiste Benn, "la única posesión realmente colectiva del ser humano". (*Brev. 60*)"

El totalitarismo es una forma de aceptar y anular el nihilismo, colectivizándolo como doctrina común.

El espíritu, la expresión y el lenguaje, son propiedad del hombre, o lo son de la "vida del hombre", de la dinámica de la cosa humana? ¿No son ellos también propiedades del cuerpo?

16. Ver y no ver (12-09-10)

Experiencia intersensorial anterior a la diferenciación de los sentidos.
Enacción –es autopoeisis–homeostasis– Gestalt–funcionamiento integral total… constante.
Es difícil nombrar (descubrir) lo que pasa cuando uno está descuidado, cuando el cuerpo actúa sin precisión ni presión, como totalidad sintiente (como cosa autónoma que siente).

La visión es ámbito de un debate político posicionante… colectivizante.

17. Manos. Miguel Hernández (31-10-10)

Dos especies de manos se enfrentan en la vida,
brotan del corazón, irrumpen por los brazos,
saltan, y desembocan sobre la luz herida
a golpes, a zarpazos.

La mano es la herramienta del alma, su mensaje,
y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente.
Alzad, moved las manos en un gran oleaje,
hombres de mi simiente.

Ante la aurora veo surgir las manos puras
de los trabajadores terrestres y marinos,
como una primavera de alegres dentaduras,
de dedos matutinos.

Endurecidamente pobladas de sudores,

retumbantes las venas desde las uñas rotas,
constelan los espacios de andamios y clamores,
relámpagos y gotas.

Conducen herrerías, azadas y telares,
muerden metales, montes, raptan hachas, encinas,
y construyen, si quieren, hasta en los mismos mares
fábricas, pueblos, minas.

Estas sonoras manos oscuras y lucientes
las reviste una piel de invencible corteza,
y son inagotables y generosas fuentes
de vida y de riqueza.

Como si con los astros el polvo peleara,
como si los planetas lucharan con gusanos,
la especie de las manos trabajadora y clara
lucha con otras manos.

18. Cuerpos (21-11-10)

Los edificios siempre se han construido para ser atravesados por jóvenes.
Todo lo público “proyectado” es un escenario para una exhibición corporal indefinida…
Ahora, tímidamente se piensa en espacios sin barreras, para gente mayor con dificultades…

*

Los jóvenes (niños y adolescentes) no tienen alma, no tienen el resonador interno que les recuerda que serán viejos y morirán.
Fausto cambia este renovador por un cuerpo joven, por un cuerpo vehículo restaurado para arrastrar en su interior a un viejo sin alma, que ha reducido su sinsentido vital al deseo de seducir, mitificando el invento de un niño ya viejo desde siempre.

*

Los niños son los reyes del mundo.
Los adolescentes el límite de ka humanidad resonante, el límite de la niñez en el extremo de la destrucción.
Los jóvenes son viejos prematuros adolescentes entregados, inventores del alma, y de la culpa… y del bien y del mal, y del acomodo al ser… de la paternidad/maternidad responsable del compromiso económico.
Y los viejos… o “faustos” potenciales… que no se interesan por llegar a niños, o viejos recalcitrantes volcados al morir, o enfermos de supervivencia…

*

Vargas Llosa se da cuenta que en Brasil la gente vive identificada con su cuerpo, sin grietas, sin distancias, sin posibilidad de utopía.
Yo lo viví así hace tiempo y descubrí que en ese vivir era imposible interpretar, no tiene sentido entender, ni los procesos que conducen arbitrariamente a las formas, ni la diferencia que hace una mentora desdoblada e irreal, un acontecer dubitable… conjetural…
En Brasil la utopía como anhelo diferencial ni tiene lugar.
Todo está donde tiene que estar en su sitio, en el cuerpo es en cada caso, es el ámbito y el destino de cada uno.

19. Las Manos (10-12-10)

LAS MANOS
las manos como lugar de relación con lo otro, comunicación y pensamiento
las manos como lugar de intermediación interior/exterior
las manos como órganos básicos de la actividad objetivadora vital

Se nos encarga una "Guía pedagógica" para el uso creativo de las manos como encuadre de lo arquitectónico y del diseño industrial de herramientas y aparatos "manipulaples"

Entendemos el encargo como un trabajo complejo con distintos niveles de exigencia

Nivel 1. Recopilación de textos y temáticas
Hay más de 50 textos recopilados

Nivel 2. Recopilación de pedagogías básicas en la manejabilidad de las cosas y la experiencia de las manos

Nivel 3. Las manos en la arquitectura y en el diseño industrial (recopilación de experiencias)

Después de nuestra participación en varios talleres (workshops) y cursos (p.ej. "Jornadas sobre la percepción del espacio en personas con discapacidad" en Las Palmas de G. C. (18-19/11/2010), estamos convencidos que es importante que pensemos y enfoquemos este trabajo (ya encargado) como un acercamiento al mundo de la discapacidad. Esto hará que tome una nueva dimensión si somos capaces de trabajar conjuntamente con especialistas de la discapacidad.

Nos interesa por tanto, entrar en contacto con la Fundación ONCE para proponer la elaboración de de una "Guía Pedagógica del uso de las manos como elemento vivo de expresión, creación y comunicación entre los seres vivos, que acerque el mundo de la "capacidad" al de la discapacidad por intermedio del principal agente autopoiético del cuerpo humano vivo.

Temas a desarrollar para una "guía pedagógica del uso creativo de las manos" (12/12/2010)

1. Formas de extrañamiento para liberar el uso de las manos.
2. Formas de observación externalizada de la actividad de las manos. El protagonismo de las manos y su registro.
3. Enumeración, clasificación y descripción de operaciones manuales.
    1. manipulación, prensión, golpeo, aplastamiento, suelta, colocación, contención, suspensión, etc.
    2. las herramientas como prótesis de las manos a distintas escalas.
    3. la gesticulación y espacialización con el cuerpo - manos. Expresividad (las manos en la pintura, la danza, la escultura ... la arquitectura)
    4. proxémica (tocar, explorar, acariciar, comunicar...)
4. Registros extrañantes de operaciones manuales.
5. Ejercicios experimentales para el uso "liberado" de las manos.

Referentes

Trabajos consultados durante los últimos años para encuadrar el papel de las manos en la producción de situaciones creativas:

1. Referentes relativos al cuerpo:

Bergson H. "La evolución creadora"

Deleuze "Exasperación de la filosofía". (Cactus,2009).

Deleuze "Spinoza"

Didi-Huberman "El bailador de soledades" .(Pretextos)

Didi-Huberman "Ser cráneo". (Pretextos)

Foucault "Le corps utopigue" (Ligues,2009)

Nancy, "58 indicios sobre el cuerpo" .(La Cebra,2007)

Valery "Reflexiones sobre el cuerpo", en Feher "fragmentos para una historia del cuerpo humano"

2. Referentes relativos a las manos:

Bachelard G. "La poética de la ensoñación". FCE

Bachelard G. "La tierra y los ensueños de la voluntad".

Deleuze. "Exasperación de la filosofía". (Cactus,2009).

Focillon "Elogio de la mano"(Xarait 1983)

Nancy "La mano", en "Noli me tangere"

Pallasmaa J. "los ojos de la piel"(GG,2006)

Pallasmaa J. "Thinking hand"(DD Wiley,2009)

Senett. "El artesano". (Anagrama,2009)

Wilson, F.R "La mano de como su uso configura el cerebro, el lenguaje" (Tusquets,2002)

Marc Paterson. “The senses of touch”.

J. L. Nancy. “Le seus du monde”.

J.L. Nancy. « Le toucher » (Galileé, 2000)

Derrida. “On touching – J.L. Nancy”,

Las manos formantes (06-08-10)

Las manos han sido tratadas con asombro y respeto por todo observador del humano "estar en el mundo".

Han sido vistas como peculiar órgano, central en la transformación del medio, en el equilibrio postural y expresivo, y en la habilidad artesana.

Dos posturas,
1. Representativa. Las manos al servicio de la mente. Aprender a ver, aprender a captar los rasgos que la mano debe de reproducir.
2. Autonomista. Las manos como elementos movilizantes-extrañantes, generadores de experiencias al margen de la mente consciente.

Nos interesa esta postura que nos lleva a:

- buscar acciones que permitan liberar las manos de su subordinación mental.
- buscar en la prensión y en la protección de las manos modelos arquitectónicos.
- entender las manos como agentes de lo impersonal y movilizadoras liberadas de la imaginación.
- entender los productos de las manos como mundos donde alojarse.

En los estudios clásicos (p ej. Fancillon, Pallasmaa) la mano es un órgano privilegiado de relación con el exterior, que procura desde la alteración adaptada del entorno (manipulación nueva) hasta la expresión gestual de los estados anímicos y de relación con los otros, jugando un destacado papel en la formación del lenguaje permanente y en la producción cultural. Pero en muchos de ellos (p.ej. Focillon, Pallasmaa) la mano siempre aparece al servicio de la mente, como una herramienta protésica que extiende la capacidad volitiva controladora del pensar provocador de la acción. Así, la mano no pararía de ser un apéndice subordinado sin posibilidad de sorpresa, un elemento pasivo de la actividad corporal-vital.

La mano empieza a ser de interés cuando se la trata como agente de arrastre, como apéndice de un cuerpo autopoiético que autónomamente reacciona frente a circunstancias externas en función de la inactividad sostenida del organismo.

Tratar la mano como agente con-movedor supone aprender a hacer cosas sin el imperativo de alcanzar una formalización pre-concebida. Es aprender a jugar con las manos dejando que hagan cosas espontáneas, incluso forzándolas al absurdo, con tal de encontrar en estos manejos el placer de su fluidez movimental en interacción con el medio ambiente en el que se actúe.

Este "modo" de uso manual requiere aprendizaje, exige cierta disciplina, pero es asequible en proximidad con la repetición de tareas convencionales (miméticas, rituales), cuando en éste quehacer el ejecutante se deja llevar por los impulsos irracionales (hay amplia experiencia registrada).

Que la mano pueda empezar a campear por sus respetos requiere, a la vez, aprender a recibir sus movimientos y efectos como un espectáculo exterior, como algo que ocurre frente al que lo produce, con independencia de sus cálculos pre-determinantes.

En conjunto, estas dos disposiciones vienen a requerir experimentar las propias manos como organismos ajenos, liberados, como protagonistas de una actividad emanada de un fondo dinámico impersonal que bulle en el interior de la vitalidad (genio de Agamben). Y requieren liberar el imaginario de tareas útiles dejándolo fluir entre varias disoluciones: la del tamaño de los aconteceres, la de las justificaciones cotidianas aparecidas y la de la coherencia narrativa de los productos que se van logrando. En esta actitud auto-receptiva el registro de lo que las manos son capaces de hacer facilita el extrañamiento y predispone al cambio de escala y de significación. Por esto la pedagogía basada en las manos debería de reforzarse con el "espectáculo/J sorpresivo de las manos haciendo cosas.

Después de iniciar esta experimentación es fácil imaginarse, por ejemplo, a Oteiza sentado en una pequeña silla de enea mirándose las manos mientras recorta zinc, o cartón o tizas, y las contempla girándolas en el interior de la luz del sol. O a R. Serra utilizando unas manos gigantes que retienen y ondean unas enormes planchas de acero pastoso, que luego se rigidizan en piezas curvadas. Y como no, es fácil conformar oquedades manuales que, contra superficies y con diferente luz, pueden ser exploradas por la imaginación (y por la fotografía o el video) como artefactos envolventes donde poder instalarse en paz o en agitación.

Madrid 22 de diciembre de 2010

-Después de mantener diversas conversaciones con los miembros del Grupo de Investigación que dirige el Profesor Javier Seguí de la Riva en el Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid,

-al estar informados sobre los talleres experimentales y trabajos de investigación llevados a cabo por este grupo en torno a la "Pedagogía del uso de las manos" como elemento vivo de expresión, creación y comunicación entre los seres humanos independientemente de su pertinencia al mundo de la "capacidad" o al de la discapacidad,

-por afinidad de las temáticas desarrolladas por la Fundación ONCE con los contenidos del Proyecto de Investigación que propone dicho Grupo de Investigación, -con el propósito de conseguir un acercamiento y trabajar sobre objetivos comunes a través de desarrollo de temas entre otros:

las manos como lugar de relación con lo otro, comunicación y pensamiento,
las manos como lugar de intermediación interior/exterior,
las manos como órganos básicos de la actividad objetivadora vital,

-al estar convencidos de la utilidad social del proyecto y muy en particular de su utilidad para el colectivo que representa la Fundación ONCE,

-nos interesa colaborar en el Proyecto de Investigación, en todos los niveles de su desarrollo -**recopilación de textos y temáticas, de pedagogías básicas en la manejabilidad de las cosas y la experiencia de las manos y en particular, las manos en la arquitectura y en el diseño industrial-,**

-con el objetivo de elaborar una "Guía pedagógica del uso creativo de las manos".

Con la presente manifestamos nuestra adhesión al Proyecto de una "Guía Pedagógica del uso de las manos" y nuestro compromiso a colaborar en todos aquellos aspectos de interés común aportando la ayuda material y humana que se requiera en el desarrollo del proyecto.

20. Cuerpos (21-11-10)

Los edificios siempre se han construido para ser atravesados por jóvenes.
Todo lo público “proyectado” es un escenario para una exhibición corporal indefinida…
Ahora, tímidamente se piensa en espacios sin barreras, para gente mayor con dificultades…

*

Los jóvenes (niños y adolescentes) no tienen alma, no tienen el resonador interno que les recuerda que serán viejos y morirán.
Fausto cambia este renovador por un cuerpo joven, por un cuerpo vehículo restaurado para arrastrar en su interior a un viejo sin alma, que ha reducido su sinsentido vital al deseo de seducir, mitificando el invento de un niño ya viejo desde siempre.

*

Los niños son los reyes del mundo.
Los adolescentes el límite de ka humanidad resonante, el límite de la niñez en el extremo de la destrucción.
Los jóvenes son viejos prematuros adolescentes entregados, inventores del alma, y de la culpa… y del bien y del mal, y del acomodo al ser… de la paternidad/maternidad responsable del compromiso económico.
Y los viejos… o “faustos” potenciales… que no se interesan por llegar a niños, o viejos recalcitrantes volcados al morir, o enfermos de supervivencia…

*

Vargas Llosa se da cuenta que en Brasil la gente vive identificada con su cuerpo, sin grietas, sin distancias, sin posibilidad de utopía.
Yo lo viví así hace tiempo y descubrí que en ese vivir era imposible interpretar, no tiene sentido entender, ni los procesos que conducen arbitrariamente a las formas, ni la diferencia que hace una mentora desdoblada e irreal, un acontecer dubitable… conjetural…
En Brasil la utopía como anhelo diferencial ni tiene lugar.
Todo está donde tiene que estar en su sitio, en el cuerpo es en cada caso, es el ámbito y el destino de cada uno.

21. Las Manos (2) (30-12-10).

Guía del uso de las manos como agentes adaptativos-innovadores.

En general se aprende a hacer cosas buscando el adecuado resultado, con la atención puesta en algún modelo exterior.
Así es el aprendizaje artesanal-intelectual.
Pero ocurre que las personas que producen cosas no comprenden lo que hacen (Sennett), no pueden narrar-concienciar su actividad, que se diluye en las vivencias autoestimulativas que se necesitan para sostener la producción y en la búsqueda de aceptación por los otros de lo producido, que refuerza el ego y estimula la prosecución de las vivencias que envuelven el producir.

*

Sin embargo un instructor para la producción artesana tiene la obligación de desvelar, discretizar y categorizar las operaciones manuales, para poder ayudar al discente a optimizar las rutinas que aprende… Este es el trabajo que emprende Sennett en “El artesano”, que resuena en todos los manuales editados, orientados al aprendizaje artesanal.
Para esta tarea hay que observar las manos propias y de los ejecutores como agentes con cierta autonomía movilizadora de actividad, como “Ventanas de la mente” (Kant) participantes en una actividad corpórea globalizadora donde todo lo orgánico se acomoda y responde buscando estados de desequilibrio placentero…
En el marco del cuerpo, las manos son los agentes adaptadores modificadores por antonomasia, vinculadas a la visión (y a los sentidos receptores) y generadoras de las fantasía y la improvisación.

*

Heidegger: Cada movimiento de la mano en cada uno de los trabajos fabrica pensamiento.
Bachelard: la mano tiene sus sueños. Nos ayuda a sentir la interna esencia de la materia. La mano nos ayuda a imaginar la materia.
Nuestro cuerpo “sintiente” estructura nuestras relaciones con el mundo.

Estar vivo es habitar un cuerpo con sensibilidad que hace de sus acciones, resistidas o

facilitadas, la fuente reverberante de ecos, reacciones y "estados" definidores de una interioridad que se diferencia de lo que la rodea.

*****

Pensar es discurrir, resbalar sobre el reflejo interior de la acción haciéndose.

Cada arte (actividad) conforma una modalidad de pensamiento (de imaginario) constituido por imágenes (esquemáticas/dinámicas) de las manos y del cuerpo.
El arte se produce en el límite entre el self y el mundo (Rushdie); es un ejercicio de entrar y salir, de rozar y atravesar ese límite.
Educar consiste en estimular la habilidad humana de imaginar y empatizar.
Blazac: “La mano no es una simple parte del cuerpo, sino la expresión y continuación de pensamientos que hay que capturar".
Kant: la mano es la ventana de la mente
Rorty: la mente es el modo de la dificultad de entender el cuerpo.
Las manos expresan: lo interior (expresión), el debate liminar (gestos) y la reacción ante el afuera (posturas).
<u>Las manos no son meras servidoras de la mente, demandan independencia y libertad.</u> Son ejecutoras (con el cuerpo) de gestos y posturas sociales (comunicativas).
Anaxagoras aseguraba que los humanos son inteligentes porque tiene manos

La movilidad y la visión (tacto distante) producen la captación de las posiciones espaciales relativas y sus cambios.

Bases del lenguaje.
El desarrollo de herramientas se relaciona con la emergencia de la subjetividad y del pensamiento propositivo.
El lenguaje aparece pensado en términos de mediaciones con utensilios.
Antes de la aparición del habla, la acción llegó a tener sentido subjetivo (Vygotsky).
Lenguaje: pegar sonidos con propiocepciones organizadas en secuencias.
Jaynes (The origin of conciousness..., 1976).
Las categorías del lenguaje se crean por las acciones intencionales de las manos; los verbos viven de los movimientos; los nombres viven de las cosas; los adverbios y los adjetivos (como las herramientas) modifican y matizan movimientos y objetos.
Lakoff y Mark Johnson.
(Metaphors. Wi Live By).
Sostienen que las metáforas se originan en el cuerpo y en las formas con que el cuerpo se posiciona y relaciona en el espacio.
La metáfora es invasora...
La mano como indicador social y de personalidad.
Y la mano es una geografía miniaturizada, mapa del cosmos.
Pajet en 1939 - establece el lenguaje de signos manuales entre 700.000 posibles situaciones diferenciales.

*

Heidegger: El Oficio son las manos.
La mano se retrae y se extiende, recibe y da la bienvenida. Las manos extienden el cuerpo.
Los gestos de las manos corren en el lenguaje precisamente cuando el hombre habla estando en silencio.
Todo el trabajo de la mano se graba en el pensamiento.
La herramienta es una extensión especializada del brazo/mano que aumenta su capacidad agresiva. (Prótesis...).
Las herramientas responden al DNA de las culturas respecto a modelar el exterior vinculadas a los movimientos/capacidades del brazo/mano.
La mano hace cuerpo con todo lo que toca.
Hay una belleza (gozo) táctil en el fluir de la mano herramentada.

*

Pero hay más. Cuando se domina un oficio, cuando se posee la disciplina ritualizada de un hacer productivo, entonces la ruptura del cliché (ver Deleuze) es la salvación de lo igual, es la diagramación, es el conjeturar modificador innovador.
La innovación, basada en la rutina artesanal, supone un desvío arbitrario y tentativo; la liberación de la potencia del cuerpo emancipado del control inhibidor del pensamiento moral.
Este punto inflexivo de la acción supone un radical cambio de posición y actitud frente al uso del cuerpo (y en este caso de las manos).
Al profesional de algo (según Blanchot) no le interesa terminar (sabe que todo se termina), sólo le

interesa el hacer fluido y el recomenzar.
Y para este impulso, necesita liberar las fuerzas impersonales (impensables) de su cuerpo actuando contra lo convencionalizado.
Ahora bien, este camino, inevitable en el creador, innovador, puede explotarse en todos los niveles de la formación adiestramiento.
Si en el aprendizaje, de plantear tareas “terminantes”, se pasara a proponer tareas espontáneas distorsonionantes… si de “resolver problemas” se pasara a “inventar territorios aperativos inquietantes”.

*

Nosotros pensamos que utilizar las manos en libertad, es un territorio organizador-heurístico-comunicativo idóneo para la lugarización-extrañamiento que es la base de la innovación, el juego placentero, la comunicación, y el equilibramiento egótico de los sujetos.

*

Nuestra propuesta consiste en fundar una pedagogía creativa a partir de examinar las manos en circunstancias de extrañeza y libertad, para, de su registro, generar nuevas experiencias formadoras.

(Añadir algo de lo ya escrito):

22. Las Manos (31-12-10)

Las manos
Educación para la liberación de la potencia creativa, comunicativa. Guía del uso de las manos como herramienta/agente conformador, heurístico, comunicador.

Dirigida a la intensificación de la experiencia liberadora-cooperativa, provocadora de los humanos con su cuerpo.
El cuerpo como organismo extrañante, fundamento del conocimiento/habilidad/comunicabilidad.
Contribución a la globalización de lo activo/movimental.

Los fundamentos de
la creatividad,
la objetividad,
lo paradójico,
la fantasía,
el juego,
el asombro
como bases de la comunicación en un mundo que busca la sostenibilidad de su
adecuación a lo natural.

Antecedentes:
Año Europeo de la creatividad. (2009)
La formación permanente de ejecutivos en USA
Terapia ocupacional artística
Juegos paradójicos / Atlas
Acercamiento a la minusvalia
Las manos en la ceguera sordera

Enfoque:
Experiencia - adaptación - extrañeza - relugarización.
Remisión al cuerpo como universo del descubrimiento.

Áreas independientes.
1. -Resumen bibliográfico (cuerpo y manos)
-Selección pedagogía
2. -Las manos en el arte (ultimas performances)
3. -Ejercitaciones, talleres experimentales
4. -Extrañamiento, liberación de las manos
    -Respuesta de las manos autónomas
5. -Los mundos lugarizados por las manos

6. –Producciones propias

Resultados
Guía pedagógica:
Introducción
Encuadre de la cuestión
Operaciones manuales
Juegos extrañantes o confirmativos

Ejercicios

Experiencias en general (Tactiles ya plasmadas)
Kennedy, pintura de ciegos
Braile

Ejercicios hechos por nosotros

-Interpretación, tocar trazar
-Danilo Veras
-Atxu
-Anci

Ejercicios nuevos

- Marcar en la espalda y luego dibujar, cuerpo como herramienta
-Ser cráneo hundir las manos en el barro
-Sombras de manos + materia
-Las manos iluminadas vistas por dentro
-Dentro de las manos
-Contra las manos
-Fuera de las manos

CUADERNO



Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

